

Luba Kyyanovska (Lviv)

Ukrainisch-polnische Musikkontakte in Galizien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts

Das Problem der internationalen Wechselwirkungen in der Musikkultur, wie auch in anderen kulturellen Sphären, entsteht immer besonders scharf in solchen Regionen, welche sich historisch als multinationale Gebiete formierten, in denen binnen geraumer Zeit mehrere Ethnien nebeneinander lebten und wirkten. In diesen Regionen ge-
dieh die Kunst auf dem Boden mannigfaltiger nationaler Sitten und Bräuche, Kulturtraditionen, manchmal auch auf dem Boden verschiedener Glaubensrichtungen. Zu diesen Gebieten, in denen sich ein be-



[Metadata](#)

Provided by Qucosa - Publikationsserver der Universität Leipzig

ze historische Beschreibung des Landes gegeben werden.

Galizien ist ein Land in der Mitte Europas, welches während seiner fast 1000-jährigen Geschichte vielfach seine politisch-staatliche Zugehörigkeit veränderte. Vom 8./9. Jahrhundert bis 1256 befand sich hier das galizisch-wolynische Fürstentum, dessen Zentrum anfänglich die Stadt Galytsch (von ihr stammt der Name des ganzen Staates) und von ca. 1256¹ an die neu erbaute Stadt Lviv war, die ihren Namen zu Ehren des Fürstensohnes Lew (das bedeutet: der Löwe) erhielt. Von 1434 bis 1772 gehörte ganz Galizien zum polnischen Königreich, von 1772 bis 1918 zu Habsburg-Österreich als Königreich Galizien und Lodomerien wieder mit der Hauptstadt Lemberg (dem ehemaligen Lviv; polnisch Lwów), von 1918 bis 1939 wieder zu Polen. 1939 besetzten Galizien die Bolschewisten, 1941 die deutschen Faschisten, 1944 kehrten die Bolschewisten zurück. Danach wurde Galizien geteilt: Der westliche Teil mit Krakau kam zu Polen, der östliche mit Lviv zur UdSSR. 1991 erkämpfte die ganze Ukraine ihre Unabhängigkeit.

¹In diesem Jahr erwähnte man die Stadt zum ersten Mal in den historischen Chroniken.

Lviv (russisch Lwow) befindet sich an der Kreuzung zwischen Ost- und West-Europa; deshalb verschmolzen hier immer sehr verschiedene gesellschaftliche, nationale und kulturelle Strömungen. Dadurch entwickelten sich auch die musikkulturellen Kontakte zwischen den Vertretern der verschiedenen Völker, welche dieses Land besiedelten, in der historischen Perspektive ungleichmäßig. In diesem Kontext geht es vor allem um die kulturellen Kontakte zwischen Polen und Ukrainern (Ruthenen²), weil sie während der vergangenen fünf bis sechs Jahrhunderte nicht nur die größten Gruppen in diesem Land waren, sondern auch die aktivsten auf allen geistigen und materiellen Gebieten – in der Ökonomie, Politik, Kunst, Bildung usw. Obwohl das Hauptproblem des vorliegenden Beitrags vor allem die Kultur des 20. Jahrhunderts betrifft, sind zuvor kurz einige musikhistorische Vorbedingungen zu skizzieren.

Erste Ergebnisse der polnisch-ukrainischen Wechselwirkung erkennt man in der Musik ganz deutlich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als besonders der ruthenische Volksliedschatz im Kreis polnischer professioneller Musiker populär wurde. Die Verwendung von Liedmodellen in den Werken solcher polnischer Komponisten wie Joseph (Józef) Elsner und vor allem Karol Lipiński brachte interessante Resultate (so z. B. in Lipińskis „Militärkonzert“ für Violine und Orchester op. 21). Doch obwohl in ihren Werken mehr oder weniger deutliche Spuren der ukrainischen Liedmelodik zu bemerken sind, könnte man diese Periode der nationalen Wechselbeziehungen als empirische und primäre bezeichnen. Das damalige Interesse an der Kultur des benachbarten Volks hatte noch keinen systematischen Charakter und enthielt in sich eher etwas „Exotisches“; es ist lediglich als ein gewisses Erwachen des Interesses an anderen Traditionen, Sitten und Bräuchen – unter ihnen die eigenartige und intonationsreiche Volksmusik der Nachbarn – zu betrachten.

²Ukrainer oder Ruthenen (lateinische Form der Selbstbenennung der autochthonen Bevölkerung: „Rusyny“; polnisch „Rusyn“) – fast bis zum Ende des 19. Jahrhunderts bedeutete dies in den galizischen Schriften dasselbe. Die Selbstbenennung „Ukrainer“ kam erst nach den 1880er-Jahren auf, dank der Kontakte mit den Ostukrainern und der Begeisterung für die Poesie von Taras Schewtschenko.

Eine neue Etappe begann nach dem „Völkerfrühling“ 1848, teilweise dank der Verbreitung der panslawischen Ideen, welche hauptsächlich im Kreis der Lemberger tschechischen Intelligenz entstanden, aber auch dank der Tätigkeit des ruthenischen Amateur-Theaters.³ Bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden manche ruthenischen Singspiele auf polnischen Bühnen aufgeführt, während umgekehrt polnische Opern sehr häufig auf der Bühne des Theaters „Rus’ka Besida“ („Ruthenische Unterredung“) gespielt wurden. Eine andere wichtige Seite der polnisch-ukrainischen Zusammenarbeit jener Zeit war die Chorbewegung, die sich besonders aktiv entwickelte dank der Kulturautonomie, welche die Habsburger Monarchie 1867 ihren Regionen gewährte. Obwohl die polnische und die ruthenische Gemeinschaft jeweils eigene Chorgesellschaften gründeten, wirkten manche ukrainischen Sänger in polnischen Chören mit wie auch umgekehrt. Man könnte einige Beispiele für solche Wechselwirkungen anführen. So ist besonders hervorzuheben, dass Anatol Wachnianyn, der hervorragende Musiker und Komponist der ersten ruthenischen Oper *Kupalo*, im polnischen Gesangverein „Lutnia“ („Laute“) mitwirkte und für diesen eine Chorkomposition *Wezwanie* („Ruf“) auf ein Gedicht von Vincent Pol schrieb. Sein Lehrer Illary Huniewicz, ein polnischer Musiker und Pädagoge, beriet Wachnianyn in Fragen der Harmonik und Instrumentation seiner Werke und arbeitete im Übrigen fruchtbar mit dem ukrainischen Chor „Bojan“ zusammen. Dies sind nur einzelne Beispiele; tatsächlich war die derartige Zusammenarbeit sehr aktiv und vielseitig.

Im Kontext des Lemberger Musiklebens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts muss besonders die Tätigkeit des Konservatoriums des Galizischen Musikvereins hervorgehoben werden. Obwohl es hauptsächlich die polnische Richtung pflegte, d. h. die Mehrheit der Professoren und Studenten waren Polen, wurde im Unterricht kein wesentlicher nationaler Unterschied gemacht: Vertreter aller in Lemberg ansässigen Völker konnten dort studieren. Unter den Namen der führenden Professoren, bei denen zahlreiche ukrainische Pianis-

³Siehe dazu Luba Kyyanovska, *Soziale Faktoren der Oper in Lemberg*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz* 4 (1999), S. 15-26.

ten und Sänger ihre musikalische Ausbildung absolvierten, bevor einige von ihnen eine glänzende Karriere auf den Weltbühnen machten, muss man vor allem Karol Mikuli⁴ und Walery Wysocki⁵ erwähnen.

Die zweite Etappe der polnisch-ukrainischen Zusammenarbeit in der galizischen Musikkultur (in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nach dem „Völkerfrühling“ 1848) könnte man also schon als integrierende charakterisieren, weil in dieser Zeit nicht nur ein oberflächliches Interesse an den Musiktraditionen der Nachbarn und sporadische gemeinsame Veranstaltungen zu bemerken sind, sondern sich diese Traditionen vertieften und auch in gewissem Maße bereits ein systematisches Zusammenwirken in mehreren Sphären des kulturellen Lebens begann. Das kompositorische Schaffen hingegen entwickelte sich in beiden nationalen Kreisen ziemlich autonom, d. h. stilistisch, inhaltlich, thematisch fast unabhängig voneinander. Die gegenseitigen Kontakte berührten damals vorzugsweise das Musikleben, verschiedene seiner Formen und Institutionen, aber nicht das Musikschaffen im weiteren Sinne des Wortes (Komposition und Interpretation). Es beschränkte sich auf eine gegenseitige „Intonationsbereicherung“, d. h. dass ukrainische oder polnische Volksweisen oder Gattungsformeln in den galizischen Kompositionen unabhängig von der Herkunft des Verfassers ziemlich häufig benutzt wurden, als eine eigenartige Fortsetzung der noch in der empirischen Periode entstandenen Tradition und als eine gegenseitige Bereicherung des Repertoires.

⁴Karol Mikuli (1819, Czerniowce – 1897, Lemberg), Schüler von Chopin, 1858–87 Direktor des Lemberger Konservatoriums des Galizischen Musikvereins, einer der Begründer der Lemberger Klavierschule des 19. Jahrhunderts. Siehe Leszek Mazepa, *Karol Mikuli, der künstlerische Direktor des Galizischen Musikvereins in Lemberg, 1858 – 1887*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Mitteilungen* [...] 5 (1999), S. 3-16; ders., *Die Schüler von Karol Mikuli*, in: dass. 6 (2000), S. 85-107; ders., *Karol Mikuli, Direktor des Konservatoriums am Galizischen Musikverein in Lemberg, 1858 – 1887*, ebd., S. 72-85, und Teresa Staruch, *Karol Mikuli und Frédéric Chopin*, ebd., S. 107-112.

⁵Walery Wysocki (1835, Radomsko – 1907, Lemberg), polnischer Sänger (Bass) und Pädagoge, Begründer der Gesangsschule am Lemberger Konservatorium, wo er ab 1885 unterrichtete. Unter seinen berühmten Schülern waren S. Kruśchelnicka, A. Myschuha, A. Didur, J. Mann, J. Korolewicz-Waydowa u. a.

Diese kurze einleitende Skizze ist sehr wichtig für das Verständnis der folgerichtigen Steigerung und Vertiefung der internationalen Musikkontakte in Galizien. Obwohl ihre Resultate schon im 19. Jahrhundert nicht zu verachten sind, fiel die aktivste Wechselwirkung beider Völker auf diesem Gebiet erst in das erste Drittel des 20. Jahrhunderts. Erst hier kann man von einem wesentlichen gegenseitigen, kreativen Einfluss sprechen. Es ist bemerkenswert, dass die sozialhistorischen Umstände, die sich in Galizien binnen dieser fast 40 Jahre (etwa vom Anfang des 20. Jahrhunderts bis 1939, d. h. bis zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs) herausbildeten, höchst ungünstig für einen solchen Prozess waren, völlig feindlich, störend und meist jegliche Kontakte beider Völker ausschließend. Eine schwere Probe für die guten Nachbarschaftsverhältnisse war der polnisch-ukrainische Krieg (November 1918 – Juli 1919), mit dem die Bildung des unabhängigen polnischen Staates endgültig vollendet wurde, während die Ukrainer als nationale Minderheit in diesem Staat blieben. Trotzdem entwickelte sich die musikalische Zusammenarbeit im Allgemeinen sehr intensiv. Umfangreiche und fruchtbare Kontakte entfalteten sich nicht nur im kompositorischen Schaffen, sondern auch in der Musikinterpretation, Musikbildung, Musikwissenschaft, der Tätigkeit der Amateur-Musikverbände, also in allen Strukturen des Musiklebens.

In der Komposition bemerkt man jetzt manche beiden nationalen Schulen gemeinsamen ästhetischen und stilistischen Tendenzen, die sich in der europäischen Kunstmusik der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts herauskristallisierten, aber in Galizien entsprechend der eigenartigen Spezifik der regionalen Traditionen transformiert wurden. So hielten sich z. B. im Vergleich zu den anderen führenden europäischen Nationalschulen noch besonders starke Bastionen der Spätromantik, u. a. Wagner'sche Einflüsse. Dies scheint teilweise auch darauf zurückzuführen zu sein, dass gerade am Anfang des 20. Jahrhunderts erfolgreiche Aufführungen des *Rings des Nibelungen* auf der Bühne des neu eröffneten Lemberger Opernhauses stattfanden. Dieses Phänomen wurde jedoch nicht nur durch äußere, konkrete Faktoren, sondern auch durch tiefere Ursachen bedingt wie im ethisch-philosophischen Sinn das Streben nach einer „prophetischen“ Rolle des Künstlers in der nationalen Gesellschaft im Kontext der zunehmenden Tendenzen zur staatlichen Unabhängigkeit. Außerdem spiel-

ten spezifisch musikalische Impulse eine Rolle: das allmählich wachsende Interesse an den Orchestergattungen (1902 wurde in Lemberg die Philharmonie gegründet), insbesondere an der Klangfarbenkoloristik und an den Möglichkeiten der instrumentalen Tonmalerei im Unterschied zur früheren Herrschaft der Vokal- und Chormusik, sowie die zielstrebige allgemeine Professionalisierung aller Formen des Musiklebens und -schaffens usw. So erschienen derartige Wagner'sche Einflüsse in ziemlich vergleichbarer Weise z. B. im Schaffen des ukrainischen Komponisten Stanislaw Ludkewitsch und des Polen Adam Sołtys.

Die Transformation einiger Züge des Wagner'schen Stils trat bei Ludkewytsch hauptsächlich in bestimmten verallgemeinerten melodischen Symbolen auf, in den intonationsrhythmischen Zeichen, welche einen philosophisch-ethischen Sinn enthalten, wie auch in der harmonischen und orchestralen Koloristik; gleichzeitig aber setzte er diese Prinzipien auf dem nationalen Intonationsgrund (im Sinn der Volksweisen) um. Diese Züge zeigten sich nicht in den Opern, sondern in den symphonischen Dichtungen, deren Programme teilweise eine nationale Idee hervorheben, teilweise allgemeine humanistische Werte widerspiegeln. Dies gilt für die symphonischen Dichtungen *Mojsej* („Mose“) und *Kamenjari* („Die Maurer“) nach Dichtungen von Ivan Franko sowie *Wesnjanky* („Frühlingslieder“), für die Kantaten *Wilnij Ukrajini* („Der freien Ukraine“) und *Najmyt* („Der Knecht“), die Symphonie-Kantate *Kawkaz* („Kaukasus“) u. a.

Bei Sołtys zeigten sich Wagner'sche Züge vor allem in der Monumentalität der orchestralen Palette, in der ausgesuchten und expressiven Harmonik und den umfangreichen Formen der Zyklen. Wie bei Ludkewytsch verschmolzen diese Einflüsse mit den polnischen Volksweisen, mit der typischen Rhythmik der Nationaltänze. Unter seinen Kompositionen sind in diesem Sinn die erste Symphonie (1927) und manche Kammermusikwerke beispielhaft. Es ist zu unterstreichen, dass das oben erwähnte symbolisch-philosophische Moment in seinen Werken gar keine Rolle spielte; die Parallelen zu Wagner entstanden vorzugsweise auf der Ebene der Kompositionstechnik.

Zu den stilistischen Vorlieben der galizischen Komponisten zählte neben der Spätromantik der eng mit ihr verbundene Sezessionsstil nach Wiener Muster. Die Sezessionszüge sind vor allem in den

Klavier- und Vokalwerken feststellbar. In der galizischen ukrainischen Kultur repräsentierten diese Tendenz in erster Linie Wassyl Barwinski'kyj und Nestor Nyshankiwski'kyj, in der polnischen Stanisław Niewiadomski und Seweryn Berson. Es ist wichtig, dass gerade diese Komponisten ihre professionelle Musikausbildung in den größten Kulturzentren Europas erhielten: Ludkewytsch und Nyshankiwski'kyj in Wien, Adam Sołtyś und Seweryn Berson in Berlin, Barwinski'kyj und Nyshankiwski'kyj in Prag, Niewiadomski in Wien und Leipzig. Die Merkmale des Sezessionsstils zeigen sich in ihren Werken nicht nur im Reichtum der dekorativen Klavierfaktur, in den zahlreichen, manchmal launischen und träumerischen Anspielungen auf frühere Stile, sondern auch im Inhalt, in den für die mehrdeutige und intuitive Weltanschauung der Sezession typischen poetischen Symbolen und Gestalten, welche entweder im verbalen Programm der Instrumentalwerke oder in den Texten der Lieder auftauchten. Aber einige regionale Merkmale blieben dabei unveränderlich, unter ihnen die primär folkloristische Orientierung, die häufige Verwendung mancher charakteristischer Volksmotive, welche den Werken eine besondere koloristische und expressive Schattierung verliehen.

Natürlich war die Übereinstimmung der stilistischen Orientierung beider nationalen Schulen im Galizien der 1920er- und 1930er-Jahre nicht vollständig und genau. Es sind auch manche Unterschiede zu betonen. So waren expressionistische Tendenzen mehr im Kreis der polnischen Komponisten verbreitet, im Schaffen von Józef Koffler und Tadeusz Majerski, während urbanistisch-neoklassizistische Elemente⁶ von den ukrainischen „Modernisten“ Mykola Kolessa und Stefania Turkewytsch-Lukijanowytsch bevorzugt wurden. Jede nationale Gemeinschaft beobachtete und analysierte die Leistungen und Misserfolge der anderen auf allen Gebieten sehr aufmerksam. Davon zeugen zahlreiche Rezensionen und Rundschauen in der damaligen polnischen und ukrainischen Presse.

⁶Als „Urbanismus“ werden in der russischen und ukrainischen Musikgeschichtsschreibung die von der Atmosphäre der modernen Großstadt und vom Jazz inspirierten Tendenzen der Musik der 1920er-Jahre bezeichnet (insbesondere die Musik des „Groupe des Six“).

Diese ästhetisch-stilistische Wechselwirkung begleitete eine fruchtbare Zusammenarbeit auf allen Gebieten der Musikkultur. Man könnte hier tausende konkrete Beispiele anführen. Statt dessen sollen nur einige besonders signifikante Tatsachen erwähnt werden, welche die oben genannten Komponisten Ludkewytsch, Barwins'kyj und Sołtys berühren. Sie wirkten als besonders aktive und anerkannte Kulturschaffende in Lemberg, als Dirigenten, Pädagogen und Leiter der größten Musikinstitutionen: Ludkewytsch leitete die Lyssenko-Hochschule für Musik (gemeinsam mit Barwins'kyj 1908–1939), Sołtys das Konservatorium des polnischen Musikvereins (1928–1939). Deswegen bestätigt ihre Zusammenarbeit besonders überzeugend die oben formulierte These.

Als Direktor der Lyssenko-Hochschule für Musik engagierte Ludkewytsch führende Spezialisten aus dem polnischen Konservatorium und aus den polnischen Schulen als Lehrkräfte, unter ihnen die Sängerin Zofia Kozłowska, den Pianisten Jerzy Lalewicz u. a. Diese Zusammenarbeit war erfolgreich, mehrere bedeutende ukrainische Musiker studierten bei diesen Pädagogen. Unter ihren Schülern ist z. B. Daria Bandriws'ka zu erwähnen, eine der besten Kammersängerinnen in Lemberg in den 1930er-Jahren und später langjährige Professorin am Lemberger Konservatorium (1939–1972). Bandriws'kas enge Kontakte mit polnischen Musikerinnen dauerten noch länger, besonders im Zusammenwirken mit Zofia Lissa, welche in dieser Periode als ihre ständige Klavierbegleiterin wirkte.

Adam Sołtys nahm seinerseits aktiv an verschiedenen ukrainischen künstlerischen Veranstaltungen teil; besonders oft besuchte er die Chorkonzerte der Vereine „Lemberger Bojan“ und „Prosswita“ („Aufklärung“) sowie des „Studio-Chors“ (vermutlich neben anderen Anlässen auch wegen seiner langjährigen Freundschaft mit Mykola Kolessa, welcher manche dieser Ensembles leitete, in erster Linie den „Studio-Chor“). Sołtys rezensierte manche Musikveranstaltungen, so z. B. die Klavierabende von Wassyl Barwins'kyj, mit dem er auch befreundet war.

Barwins'kyj selbst schenkte – als Absolvent der Privatschule von Karol Mikuli (er studierte dort schon nach dem Tod Mikulis, in den Jahren 1897–1903) – der polnischen Musik große Aufmerksamkeit, in erster Linie dem Schaffen Chopins. In seiner Klavierklasse ent-

wickelte er als Pädagoge seine eigene Chopin-Interpretationsweise, welche seine Schüler geerbt haben. In der Instrumental-, vor allem in der Klavierinterpretation sind auch andere interessante Resultate der kreativen Periode zu unterstreichen. Hier ist Lubka Kolessa zu erwähnen. Sie stammte aus einer hochintelligenten Lemberger ukrainischen Familie (ihr Vater war ein galizischer Abgeordneter im Wiener Parlament), studierte in Wien bei den Liszt-Schülern Emil Sauer und Eugen d'Albert, doch schloss sie in ihren Konzertprogrammen immer Werke Chopins ein, bereitete monographische Chopin-Programme vor, spielte manche seiner Werke früh auf Schallplatte ein (vor 1937) und wurde dadurch oft mit weltbekannten Chopinisten wie Raoul Koczalski verglichen.⁷

Diese Leistungen wurden manchmal auch offiziell vom polnischen Staat anerkannt. So war z. B. die Autorität von Barvins'kyj nicht nur in den ukrainischen, sondern auch in den polnischen Kulturkreisen so unumstritten, dass er zum 50. Geburtstag durch die polnische Regierung offiziell ausgezeichnet und belohnt wurde. Antin Rudnyc'kyj gewann in den 1930er-Jahren den Kompositionswettbewerb in Warschau und erhielt den ersten Preis für seine Klaviersonate.

Ebenso fruchtbare Kontakte wurden auch in allen anderen Musiksphären geknüpft. So traten berühmte ukrainische Sänger und Sängerinnen sehr oft auf den Opernbühnen in polnischen Stücken auf: Manche ihrer Leistungen gingen sogar als musterhafte Verkörperung einer Rolle in die Geschichte des polnischen Musiktheaters ein. So wurden etwa Salomea Kruschelnicka als Gräfin in der gleichnamigen Oper (*Hrabina*) von Stanisław Moniuszko oder Aleksander Myschuha als Jontek in der Oper *Halka* desselben Komponisten außerordentlich hoch von polnischen Kritikern geschätzt und vom Publikum gefeiert.

Auch am Institut für Musikwissenschaft an der philosophischen Fakultät der Lemberger Universität, bei dem polnischen Professor Adolf Chybiński, studierten in den 1930er-Jahren zahlreiche ukrainische Studenten, u. a. der Komponist und Pianist Nestor Nyshan-

⁷Siehe dazu Natalia Kaschkadamova, *Nazionalnyj mif Schopena i ukraijs'ka interpretazija* [„Der Nationalmythos Chopins und die ukrainische Interpretation“], in: dies., *Fortepianne mystetstvo u Lwowi* [„Klavierkunst in Lemberg“], Ternopil: Aston 2001, S. 141-148.

kiws'kyj sowie Myroslav Antonowytsch. Einige unter ihnen arbeiteten später als Rezensenten für Lemberger polnische Zeitschriften, so z. B. Nyshankiws'kyj 1936–1939 für die *Gazeta Lwowska*. Auch ukrainische Musiker unterrichteten ihrerseits an den polnischen Lehranstalten. So lehrte etwa der Direktor des Lyysenko-Musikinstituts Wassyl Barwins'kyj in den 1920er-Jahren theoretische Fächer an der polnischen Musikschule von Anna Niementowska (ab 1928 nannte sich diese Schule das Szymanowski-Konservatorium).

Alle wichtigen Veranstaltungen beider nationalen Gemeinschaften wurden sofort und ausführlich bald in den polnischen, bald in den ukrainischen allgemeinen und speziellen Zeitungen und Zeitschriften rezensiert. So erschien in der Zeitschrift *Ukraijska Musyka* 1937 ein ernsthafter analytischer Artikel über den Stand der Musiksendungen im polnischen Lemberger Rundfunk. Der Autor, Dr. Wassyl Wytwyc'kyj, fragte darin: „Entsprach der polnische Rundfunk in der vorjährigen Saison, welche als eine Blütezeit der Musiksendungen bezeichnet werden dürfte, völlig seiner Rolle bei der Verbreitung der Musikkultur?“ Und er antwortete selbst: „Nein, die klassischen Musikprogramme waren deutlich unterrepräsentiert und dazu nicht immer gut durchgedacht“. Als ein positives Beispiel führte Wytwyc'kyj die Musikprogramme des Posener Rundfunks an, von denen Programme mit ernster Musik nicht nur öfter gesendet, sondern auch besser propagiert wurden. Er erwähnte den Zyklus der Musiksendungen des Posener Rundfunks „Die Musik, der wir froh zuhören“, ⁸ in denen Werke Chopins, Mendelssohns, Schumanns, Beethovens u. a. zu hören waren. In derselben Nummer erschien ein Bericht aus der Feder des Direktors des Lyssenko-Musikinstituts Wassyl Barwins'kyj über eine Aufführung von Donizettis *La Favorite* durch die Opernklasse von Adam Didur, ⁹ „an der neben den polnischen manche ukrai-

⁸Wassyl Wytwyc'kyj, *Musyka w programi radija* [„Musik in den Programmen des Rundfunks“], in: *Ukraijs'ka muzyka*, Nr. 4 (1937), S. 48-50.

⁹Adam Didur (1874, Wola Sękowa am Sianok – 1946, Katowice) – polnischer Sänger (Bass) und Pädagoge, trat auf weltberühmten Opernbühnen wie der Mailänder Scala und der New Yorker Metropolitan Opera auf. In den 1920er-Jahren unterrichtete er am Konservatorium des polnischen Musikvereins, leitete die Opernklasse und bereitete mehrere Aufführungen vor.

schen Sänger teilnahmen“,¹⁰ sowie eine Rezension des Auftritts der ukrainischen Sängerin Odarka Bandriws'ka in einem Konzert zum Gedächtnis Karol Szymanowskis.

Auch die wichtigste polnische Musikzeitschrift *Muzyka* berichtete ständig von den gemeinsamen polnisch-ukrainischen Musikveranstaltungen in Lemberg. Um nur ein besonders charakteristisches Beispiel anzuführen: Stefania Łobaczewska informierte über die Gründung einer Lemberger Abteilung des Polnischen Verbandes zeitgenössischer Musik und beschrieb das mit diesem Ereignis verbundene Konzert, in dem u. a. sieben Lieder Arthur Honeggers in der Interpretation von Odarka Bandriws'ka mit Klavierbegleitung von Zofia Lissa dargeboten wurden.¹¹

Die gegenseitige schöpferische Beeinflussung (und in gewissem Sinne die Rivalität) des kompositorischen Schaffens wurde in dieser Periode somit durch eine ernste und vielseitige Zusammenarbeit zwischen den Komponisten, Interpreten, Dirigenten, Musikwissenschaftlern begleitet. Doch statt noch weitere ähnliche Beispiele anzuführen, soll nun versucht werden, einige Schlussfolgerungen aus den genannten Beobachtungen zu ziehen.

Trotz der höchst ungünstigen historischen Umstände und ständigen Konflikte in anderen sozialen Gebieten, sogar im Bildungssystem, in der Wissenschaft und in den kultur-aufklärerischen Vereinen gab es eine fruchtbare schöpferische Zusammenarbeit zwischen Polen und Ukrainern auf allen Gebieten des Musiklebens, eine von wenigen positiven Ausnahmen im Zusammenleben beider Volksgruppen. Die Ursache dieses ziemlich ungewöhnlichen und im allgemeinen Kontext geradezu unlogischen scheinenden Prozesses kann man nicht eindeutig klären. Zweifellos schloss diese Phase an eine langjährige historische Entwicklung an, welche nicht so einfach und plötzlich abgebrochen werden konnte. Eine gewisse Beständigkeit erhielt sich in den verschiedenartigen Formen des Schaffens und Kulturlebens.

Ein anderer wichtiger Ansporn liegt vermutlich in den allgemeinen, jedem Volk eigenen Prozessen musikästhetischer Erneuerung:

¹⁰Wytwyc'kyj, *Muzyka w programi radija*, S. 55.

¹¹Stefania Łobaczewska, [Wieści ze] *Lwowa* [„Nachrichten aus Lemberg“], in: *Muzyka*, Nr. 4 (20.04.1930), S. 244.

Die Herrschaft der romantischen, subjektiv empfundenen national-bestimmten folkloristischen Orientierung wurde allmählich durch die gemeinsamen internationalen Stilmuster verdrängt. Solche Stile wie Symbolismus, Urbanismus und Expressionismus inspirierten nicht so wie die Romantik zu einer deutlich nationalen Orientierung, sondern mehr zu einer allgemeinen universalen Einstellung der Komponisten zu den Aufgaben der Kunst. Deswegen strebten auch die oben genannten nationalen Schulen in Galizien ästhetisch, ethisch und stilistisch mehr zu einem Ziel und sind spezifische Unterschiede nicht so klar erkennbar. Kurz und bündig – es war wie ein Anfang eines gewissen Globalisierungsprozesses, der auf der Ebene der Musikkunst begann.

Eine weitere Erklärung berührt die Natur der Musiker schlechthin. Die Begeisterung für die Kunst und hohe geistige Ideale führten bei ihnen oft zu mehr Verständnis für die Interessen und Bedürfnisse der anderen; sie erschienen auch in politisch-nationalen Fragen weniger engstirnig und beschränkt. Man könnte hier auch ein polnisches Sprichwort anführen: „Die Musik verbesserte die Sitten“. Eine derartige Erklärung mag man als etwas idealistisch und künstlich empfinden, aber mittlerweile gibt es schon mehrere ernsthafte Forschungen zu diesem Thema und ein solcher Idealismus scheint somit nicht unbegründet.

In jedem Fall bleiben die polnisch-ukrainischen Beziehungen im Musikleben Galiziens ein positives Beispiel des internationalen Verständnisses und der fruchtbaren Zusammenarbeit im Kontext politisch-sozialer Spannungen, an der Schwelle zur größten Katastrophe des 20. Jahrhunderts – vor dem Zweiten Weltkrieg.